Otto Schneid
Papers

"Introduction to
Art" Excerpt
1-2, 10-12

3.

מבוא

מימי קדם עד היום הזה העסיקה שאלת מהותה של האמנות את סופרי דברי-ימיה, אמנים וקודם כל הוגי דעות. מסביב לשאלה הזאת, אמנם ~~ו~~חקר דיני היפה והמכוער וכיוצא ~~אמנם~~ בזה ומחקירת חוקי התהוות רשמים שונים ותוצאותיהם הנפשיות התגבש מקצוע, הידוע בשם אסתטיקה 1). מקצוע זה נחשב מתמול שלשום לחלק הפילוסופיה, עד שבימינו

1) מן המקור היווני αἰσθάνεσθαι , הרגש בדבר ע"י החושים ובין בו בלב: תורת ההרגשות. היא מצד אחד תורת ההופעות, הערכתן ומיונן, מצד אחר תורת הפעולות הנפשיות המגיבות עליהן. בפעולות הנפשיות הללו כלולים גם ~~[illegible]~~ עצם פסקי הדין של הערכה וסיבותיהם. לאבות האסתטיקה האירופית נחשבים הפילוסופים היווניים אפלטון (427 - 347 לפה"ס), אריסטו (384 - 324 לפה"ס), פלוטינוס (203 - 269 אחה"ס). בסין אשר ספרותה ההיסטורית על אמנות היא הישנה ביותר, ועשירה ביחוד בספרים מקטלגים, סוקרים וממיינים, קם ראשון האסתטיקנים רק בסוף המאה החמישית אחה"ס ושמו שיה חו.

~~אלה~~ אלה גברו שאיפות לפתח את האסתטיקה למדע בפני עצמו/ 2).

2) בקונגרס הבין לאומי לאסתטיקה ולמדע האמנות, שהתקיים בשנת 1937 בסורבון בפריס, השתדלנו להניח יסוד לעצמאות המקצוע. כשם שחקר האמנות נפרד מיסודו שבאסתטיקה, כן קרובה כיום האסתטיקה עצמה לצאת מכלל הפילוסופיה.

האמנות יוצרת צורות, וזה הוא קו משותף לכל מיניה וכיווניה. אבל גם בתוך הטבע יש צורות מרובות שמהן אנחנו ~~הננו~~ מתרשמים רשמים אסתטיים. כן נוצרות צורות ע"י פעולות אדם שונות, כגון המלאכה או התעשיה.x) ~~ואף שיכלול לבדו עדיין לא יספיק להגדיר את האמנות לסוגיה לעומת פעולות כאלה. כנגדן נחשבת לציונן המיוחד עשית מעשיה ע"י בני אדם. אמנם נעשית אף היא בעזרת מכשירים, אך בעבודה אישית~~ על כן מן ההגיון הוא, שבמחשבה הקודמת לה ובביצועה יכנס מעט או הרבה מן העושה, מחוויותיו, מאפיו, מתוכן חייו. ועם ~~הגורמים האישיים תתבטאנה~~ התכונות האישיות יתבטאו ביצירה האמנותית גם ~~תכונות על-אישיות~~ (הגורמים בעל-אישיים המשפיעים על תכונות אלה:) תנאים כלליים וחברתיים, עם וארץ והאיתנים הרוחניים ומלחמתם יתנו בה את אותותיהם. היצירה האמנותית תביע אפוא לא את נפש יוצרה בלבד, כי אם גם כוחות כלליים יותר.

~~גם~~ בניגוד לפעולת מחזירי יצירה, כמו שחקנים או מנגנים, המכונים גם הם אמנים, נכלול אנו במושג האמנויות רק פעולות יצירה ממש. בהן יש המתהוות ~~והמתקבלות~~ ונקלטות באמצעות חושינו במשך איזה זמן, ואין עמהן מקום; מהן המוסיקה והשירה, אשר לפי טבען אנחנו ~~הננו~~ מרגישים בהן ע"י האוזן; הלא העינים הקוראות אינן אלא תמורה לשמיעה הראשונית. לעומתן יש ~~גם~~ אמנויות, שיצירותיהן מצויות במקומות מסוימים. עינינו רואות אותן ואף על פי ~~שגם~~ שגם ראיה זו מצריכה אי אלו יחידות של זמן, מתקיימת

x) בניגוד לרשמים הנובעים מן הטבע ניכר צד שוה בין הרשמים הנוצרים ע"י תוצרת מלאכה או תעשיה ובין אלה המתקבלים ממעשי אמנות: שני הפעולות נעשות בעזרת מכשירים ובעבודה פחות או יותר אישית. הגורם האישי מצומצם בתעשיה ובמלאכה, ואילו ביצירה האמנותית הוא הקובע.

פעולת הרגשה זו בכל זאת פחות או יותר בבת אחת. מחמרים הן נשוות, מאבן או מצבע זעיר. יצירות האמנויות הללו אמנם כולן בנות שלשת הממדים, יש להן גובה, רוחב, עומק. אולם התבליטים, למשל, עמקם מועט לעומת רחבם וגבהם; בציור, ועוד יותר בגראפיקה, מצטמצמת בליטת חלקיות מן השטח עד כדי עובדה פיסיקלית, ועל פי רוב שאינה ניכרת לעין. מבחינתה תהיינה אפוא אמנויות הסוג הזה בנות שנים או שלשה ממדים. בהן עוסקות "תולדות האמנות" 3) ושמם המשותף הוא

3) באירופה היתה חקירתה הממשית של האמנות וכתיבת קורותיה כרוכה בעיונים אסתטיים עד המאה הט"ז, ורק אז החלה להיפרד מהם. חלוצי סופרי תולדות האמנות היו: באיטליה הארדיכל והצייר ואזארי Giorgio Vasari (1511 - 1574), שכתב תולדות חיי אמנים, המשמשות מקור חשוב עד היום; בארצות השפלה הצייר והמשורר פאן מאנדר Karel van Mander (1548 - 1606) והצייר והגראפיקן הובראקן Arnold Houbraken (1660 - 1719); בגרמניה סאנדרארט Joachim von Sandrart (1606 - 1688) וביחוד וינקלמן Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768); בצרפת מונפוקון Bernard de Montfaucon (1655 - 1741), קיילוס Caylus (1692 - 1765) ופיליביין André Félibien (1619 - 1695), ובנו Jean F. Félibien (1658 בערך - 1733). הסופרים האלה התעמקו באמנות העתיקה בלבד. עם ההתענינות בימי-הבינים, שהתעוררה בסוף המאה הי"ח באנגליה, מתרחב אופק המקצוע ופרק חדש מתחיל.

אמנות פלאסטית או אמנות תצורה. עיקריה הם הארדיכלות, הפיסול והציור.

הארדיכלות

בתוך עיוני האסתטיקה תפסה הארדיכלות או הארכיטקטורה מימי התחלותיה מקום מרכזי, וביחוד חיברו ארדיכלים תורות בניה ויצרו השערות יסודיות על מהותה 4). אולם כל המחברים הללו (הבנאים ואחרים שהלכו אחריהם) היו בני המערב ולמרות עמקנותם נראה

4) אסתטיקן הארדיכלות הראשון ומורה דרך לדורות הוא הרומאי ויטרוויוס. זמן ימיו אינו בטוח; משערים, שחיה במאה האחרונה לפה"ס. הגדול ביורשיו הוא הארדיכל, הסופר והצייר האיטלקי אלברטי Leon Battista Alberti (עד 1472). אחריו באו ויניולא Giacomo Barozzi da Vignola (1507 - 1573) והוגה הארכיטקטורה, שגם הוא יצר תקופה, פאלאדיו Andrea Palladio (1518 - 80). בצרפת היו אנשי היצירה והמחשבה הארדיכלית כאחת: דלורם Philibert de l'Orme (עד 1570) ביולאן Jean Bullant (עד 1578), דיוסרסו Jacques Androuet du Cerceau (באותה התקופה), בלונדל François Blondel (עד 1686). באנגליה קמו במאה הי"ח קמפבל Colin Campbell (עד 1734) ואדם William Adam (עד 1748).

בכתביהם, שלא הכירו את מעשי הבניה מחוץ למחוז תרבותם הם. לפיכך ביססו כולם כאחד את מושגיהם ואת החוקים שקבעו - על יסודות נסיוניים צרים מדי. לאור הישגי המדע האחרונים הולכת ומתבררת העובדה, שלא השיגו את הכלליות אשר

סרליו Sebastiano Serlio (עד 1552), ולסקו וינצ'נזו Vincenzo Scamozzi (עד 1616).

מ ב ו א

מימי קדם עד היום הזה העסיקה שאלת מהותה של האמנות את סופרי דברי-ימיה, אמנים וקודם כל הוגי דעות. מסביב לשאלה הזאת, אותו חקר דיני היפה והמכוער וכיוצא בזה ומחקירת חוקי התהוות רשמים שונים ותוצאותיהם הנפשיות התגבש מקצוע, הידוע בשם אסתטיקה 1). מקצוע זה נחשב מתמול שלשום לחלק הפילוסופיה, עד שבימינו

1) מן המקור היווני αἰσθάνεσθαι, הרגש בדבר ע"י החושים ובין בו בלב: תורת ההרגשות. היא מצד אחד תורת ההופעות, הערכתן ומיונן, מצד אחר תורת הפעולות הנפשיות המגיבות עליהן. בפעולות הנפשיות הללו כלולים גם עצם פסקי הדין של הערכה וסיבותיהם. לאבות האסתטיקה האירופית נחשבים הפילוסופים היווניים אפלטון (427 - 347 לפה"ס), אריסטו (384 - 324 לפה"ס), פלוטינוס (203 - 269 אחה"ס). בסין אשר ספרותה ההיסטורית על אמנות היא הישנה ביותר, ועשירה ביחוד בספרים מקטלגים, סוקרים ומסיינים, קם ראשון האסתטיקנים רק בסוף המאה החמישית אחה"ס ושמו שיה חו.

אלה נברו שאיפות לפתח את האסתטיקה למדע בפני עצמו 2).

2) בקונגרס הבין לאומי לאסתטיקה ולמדע האמנות, שהתקיים בשנת 1937 בסורבון בפריס, השתדלנו להניח יסוד לעצמאות המקצוע. כשם שחקר האמנות נפרד מיסודו שבאסתטיקה, כן קרובה כיום האסתטיקה עצמה לצאת מכלל הפילוסופיה.

האמנות יוצרת צורות, וזה הוא קו משותף לכל מיניה וכיוניה. אבל גם בתוך הטבע יש צורות מרובות שמהן אנחנו מתרשמים רשמים אסתטיים. כן נוצרות צורות ע"י פעולות אדם שונות, כגון מלאכה או תעשיה.א על כן מן ההגיון הוא, שבמחשבה הקודמת לה ובביצועה ייכנס מעט או הרבה מן עושה, מחוויותיו, מאפיו, מתוכן חייו, ועם התכונות האישיות יתבטאו ביצירה האמנותית גם הגורמים בלתי-אישיים המשפיעים על תכונות אלה: תנאים כלכליים וחברתיים, עם וארץ והאיתנים הרוחניים ומלחמתם יתנו בה את אותותיהם. היצירה האמנותית תביע אפוא לא את נפש יוצרה בלבד, כי אם גם כוחות כלליים יותר.

בניגוד לפעולת מחזירי יצירה, כמו שחקנים או מנגנים, המכונים גם הם אמנים, נכלול אנו במושג האמנויות רק פעולות יצירה ממש. בהן יש המתהוות ונגלות באמצעות חושינו במשך איזה זמן, ואין עמהן מקום; מהן המוסיקה והשירה, אשר לפי טבען אנחנו מרגישים בהן ע"י האוזן; הלא העינים הקוראות אינן אלא תמורה לשמיעה הראשונית. לעומתן יש אמנויות, שיצירותיהן מצויות במקומות מסוימים. עינינו רואות אותן ואף על פי שגם ראיה זו מצריכה אי אלו יחידות של זמן, מתקיימת

א) בניגוד לרשמים הנודעים מן הטבע ניכר בכל שוב בין ברשמים הנוצרים ע"י תוצרת מלאכה או תעשיה ובין אלה המתגלים במעשי אמנות: שתי הפעולות נעשות בעזרת מכשירים ובעקבות פחות או יותר אישית. הגורם האישי מצומצם בתעשיה ובמלאכה, ואילו ביצירה האמנותית הוא בולט.

פעולת הרגשה זו בכל זאת פחות או יותר בבת אחת. מחסרים הן נגשות, מאבן או מצבע וגוז. יצירות האמנויות הללו אמנם כולן בנות שלשת הממדים, יש להן גובה, רוחב, עומק. אולם התבליטים, למשל, עמקם מועט לעומת רחבם וגבהם; בציור, ועוד יותר בגראפיקה, מצטמצמת בליטת חלקיות מן השטח עד כדי עובדה פיסיקלית, ועל פי רוב שאינה ניכרת לעין. מבחינתה תהיינה אפוא אמנויות הסוג הזה בנות שנים או שלשה ממדים. בהן עוסקות "תולדות האמנות" 3) ושמם המשותף הוא

3) באירופה היתה חקירתה הממשית של האמנות וכתיבת קורותיה כרוכה בעיונים אסתטיים עד המאה הט"ז, ורק אז החלה להיפרד מהם. חלוצי סופרי תולדות האמנות היו: באיטליה הארדיכל והצייר ואזארי Giorgio Vasari (1511 - 1574), שכתב תולדות חיי אמנים, המשמשות מקור חשוב עד היום; בארצות השפלה הצייר והמשורר פאן מאנדר Karel van Mander (1548 - 1606) והצייר והגראפיקן הובראקן Arnold Houbraken (1660 - 1719); בגרמניה סאנדרארט Joachim von Sandrart (1606 - 1688) וביחוד וינקלמן Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768); בצרפת מונפוקון Bernard de Montfaucon (1655 - 1741), קיילוס Caylus (1692 - 1765) ופיליביין André Félibien (1619 - 1695) ובנו Jean F. Félibien (1658 בערך - 1733). הסופרים האלה התעסקו באמנות העתיקה בלבד. עם ההתעניינות בימי הביניים, שהתעוררה בסוף המאה הי"ח באנגליה, מתרחב אופק המקצוע ופרק חדש מתחיל.

אמנות פלאסטית או אמנות הצורה. עיקריה הם הארדיכלות, הפיסול והציור.

מהותה של הארכיטקטורה

בעיות על תולדות חקר הבנין

~~הארדיכלות~~

בתוך עיוני האסתטיקה תפסה הארדיכלות או הארכיטקטורה (מרום מרכזי) מימי התחלותיהם, וביחוד חיברו ארדיכלים תורות בניה והניחו השערות יסודיות על מהותה 4). אולם כל המחברים הללו הבבליים ואחרים שהלכו אחריהם היו בני המערב ולמרות עמקנותם נראה

4) אסתטיקן הארדיכלות הראשון ומורה דרך לדורות הוא הרומאי ויטרוויוס. זמן ימיו אינו בטוח; משערים, שחיה במאה האחרונה לפה"ס. הגדול ביורשיו הוא הארדיכל, והסופר האיטלקי אלברטי Leon Battista Alberti (עד 1472). אחריו באו סרליו Sebastiano Serlio (עד 1552), ויניולא Giacomo Barozzi da Vignola (1507 - 1573) והוגה הארכיטקטורה, שגם הוא יצר תקופה, פאלאדיו Andrea Palladio (1518 - 80), ולבסוף סקאמוצי Vincenzo Scamozzi (עד 1616). בצרפת היו אנשי יצירה ומחשבה ארדיכלית כאחת: דלורם Philibert de l'Orme (עד 1570), ביולאן Jean Bullant (עד 1578), דיוסרסו Jacques Androuet du Cerceau (באותה התקופה), בלונדל François Blondel (עד 1686). באנגליה קמו במאה הי"ח קמפבל Colin Campbell (עד 1734) ואדם William Adam (עד 1748).

בכתביהם, שלא הכירו את מעשי הבניה מחוץ לתחומי תרבותם הם. לפיכך ביססו כולם כאחד את מושגיהם ואת החוקים שקבעו, - על יסודות נסיוניים צרים מדי. לאור הישגי המדע האחרונים הולכת ומתבררת העובדה, שלא השיגו את הכלליות אשר

ולבסוף סקאמוצי Vincenzo Scamozzi (עד 1616), סרליו Sebastiano Serlio (עד 1552),

הקיצוניות של עבו דה סתם ועבודה אמנותית ירבו גווני ביניים שונים ביותר. לעומת טבע זה של האמנויות השימושיות נראית אמנות הפיסול והציור כ"חפשית". אמנם יש קשרים אף ביניהם לבין צרכים מעשיים-שימושיים. לו היו פסילים ותמונות נוצרים אך ורק לשם פאור או קישוט, היה עצם תפקידם זה מספיק כדי להעניק להם איזה ערך תו עלתי. ברם, נוסף על זה היו האמנים מאז ומעולם מכניסים מגמות שונות, גלויות או נסתרות, ביודעים או בלא יודעים. פסילים וציורים מת בים מאד, שלכאורה או לפי כוונת יוצריהם נוצרו לשם האמנות לבדה, נהיו ככה למכשירי השקפות על העולם ולנשק ממשי למדי במלחמת כוחות כלכליים, חברתיים, מדיניים. למרות כל אלה אין להעלים עין מן ההבדל בין קבוצת אמנויות התצורה השימושיות ממש לבין פיסול וציור. בקבוצה ההיא יכולים הגורמים האישיים להיווסף על יסודם התכליתי-מעשי, על מנת להרים את הנעשה עד מדרגת האמנות. כאן, באמנויות המכונות בכינוי המוסכם "חפשיות", מהווים גורמים אלה את עצם היסוד הזה, את צופו של דבר; כשהם נעדרים, נטולות בעינינו עבודות פסלים וציירים ערך כלשהו. הערכים, שהם שם ההוספה המכרעת בהכרעה, נעשים איפוא כאן הנחה ראשונה לקיום.

החפץ להבין את רוח הפיסול כבר עומד על פרשת דרכים. שנים הם דרכי יצירתו של הפסל, הם נבדים זת מזה ויתאחדו רק בנקודה אין-סופית, במחשבת השלמות המוחלטת. אחד הוא דרך העבודה באבן, והעבודה הזאת מוגדרת ע"י שליליותה. על האמן לחסר מגושי-האבן המצוי את כל העודף על הדמות שרוחו הרתה, להפחית את החומר הקיים עד הישאר היצור והגמור במחשבתו. מהלך ההפחתה הזאת הוא מאבק קשה הן בדרך משל הן כפשוטו. כאילו היתה הצורה השלמה מראש נאצלת מן ה"מינים", ה"ידיעות" האפלטוניות, להתגשם בעולם הזה ונתקלת בהתנגדות האבן, והיא החומר ההיולי, הראשון. בסופה של ההיאבקות יברך האיש את יעקב, צורה נצחה את תהו. יש פסילים, שמראם חושף לא מעט מסודות התהוותם. ביחוד אפשר לעתים להתרשם רושם רב מגושים מעוצבים למחצה, שלא הגיעו לגמרם. גם אמנים בני תקופתנו התרשמו עמוקות מפסילים בלתי שלמים כאלה. במתכוון היו לא אחת גם הם מפסיקים את עבודתם במצב בלתי גמור, כשהגוש הגלמי עודנו מלווה את הדמות, שלא הספיקה לצאת ממנו כולה. ככה יעשונו לעתים גם הם לעדי המאבק היוצר, אף על פי שאין בחוויית ערוכות עסקן של עובדות ראשוניות.

/ - מהלך הפסלות השני הוא היציקה. אם התצורה היא כאן התבנית השלילית, הקירה, ורק לתוכה תיתך המתכת על מנת להתחזק ולבקע את בטן הורתה. כאן הוסיף איפוא היוצר, את מה שלא מצא לפניו; שם הפחתה, פה הוספה. ומשותף הוא סודה של יצירה: שם ופה ילדה שלילה את החיוב. דרך שלילית, נוחה יותר אולם בלי ספק מהותית פחות, היא מתן צורה בדרך ישרה ע"י צבירת חמרים. בה הולכים על פי רוב לשם תרשימים ותבניות ומשתמשים בחמרים ירודים, כמו גבס, המסתגלים בגמישותם לכל צו. רק בזמננו נעשו נסיונות רציניים גם בביטון, ואולי עתידים לצאת מהם ערכים חדשים.

המסתכל במעשי פיסול מפעיל את עיניו בלבד. אמנם כן הוא, אבל הכוח המדמה משתף בהרגשה ובהבנה עוד חוש נוסף. בדמיוננו הרינו ממששים את הפסל, כאילו ידינו היו עוברות עליו, לחוש את הקעור ואת הקמור, התהומות והגבעות, שקעים ופסגות. כן עוקבות עינינו, הממששות כביכול, אחרי תכונות החמרים האוביקטיביות או אחרי רשמי הופעותיהם, לחוש, אם חלקים הם, אם מחוספסים, אם רכים או קשים; העין מודדת

את ממדי הגוף הדומם לדעת את מלוא גופניותו, את היותו בעל נפח ורווח.

פרט למעשי פיסול כאלה יש גם המראים אלמנטים מיוחדים לאמנות אחרת, לציור. אחד משני האלמנטים הללו הוא הצבע. אמנם מופיעים פסילים מצובעים אפילו בימי פריחתה של אמנות הפיסול. אף על פי כן איזו התנגדות בלבנו אפילו למראה יצורי תקופות כאלה. המשותף לפיסול ולמציאות הוא שילוש הממדים. המשותף לציור ולמציאות הוא הצבע. בוותר הפיסול על הצבע הריהו מגביל את התכרותו בעולם היש, וכן מגביל הציור את ההתחרות הזאת כשהוא מוותר על הממד השלישי. הנסיון מוכיח, שרק במידה ידועה עשוי חיקוי המציאות להיטיב לעין ולתת איזה סיפוק נפשי. בעברו על גבולות מסוימים תיגרם בנו התגובה ההפוכה. מי לא יסלוד נוכח פני בובות דונג, כשגדלן וצבעיהן ואפילו בגדיהן "טבעיים"?

גישה ציורית שניה יצרה לה בפיסול סוג אמנותי לחוד, סוג ביניים, והוא התבליט. כשהדמויות בולטות ויוצאות מן המישור היסודי עד מחצית עבין ויותר, ידמה התבליט לחיבור דמויות המחוברות ע"י דופן אחורית 5). ככל שייעשה יותר שטוח,

5) עקרון התבליט מצא את ביטויו הרעיוני אצל הפסל והוגה האמנות הילדבראנדט, הדורש אמנות פיסול ברוח התבליט (ר' את רשימת הספרות).

כן יערוך לכעין תמונה אשר עמקה המועט ממלא את מקום הצבע. במין אחר של תבליטים אין בליטה כלל, ורק רושם של בליטה נגרם ע"י השקעת השולים המקיפים את הדמויות. בלי משים נגיע מכאן לרישום החרות והחקוק בלוח ולקו הבא במקום גופניות ההופעות והמעביר אותנו לגראפיקה וממנה לציור.

למראה ציור ומעשי אמנות קרובים לו תצטמצם תגובתנו לעומת רשמי שלשת הממדים ותתקרב להסתכלות טהורה. מחוז חייו של הציור הוא השטח, בתוכו הריהו משתרע ומתפתח. עד כמה שגם דימנסיה שלישית ניתנת, הרי אין היא אלא מדומה. ההכרח או הצורך לעורר רושם, כאילו התמונה היתה משלשת ממדים, הביא לידי מערכת אמצעים הנותנים מעין עומק בתוך השטח או לעומק בדוי תמורת עומק ממשי. חכמת הפרספקטיבה או תורת-המבט מעמידה כביכול פני כוח של עליה ויצירה בדברי ימי הציור. למעשה נעשו שאיפות אלה כעין מדע בתוך האמנות ולמען השגות, שערכן האוביקטיבי מוטל בספק, אכלו את מיטב הכוחות, ביחוד באירופה. כנגד תקופות היאבקותה על הישג זה נראות אפילו תקופותיה הפרימיטיביות חפשיות יותר. אמנות הציור המזרחית כמעט שלא הכירה תורת-מבט "מדעית" והסתפקה, על סמך מסורות ישנות נושנות, להיבנות מן השטח ומכל אפשרויותיו העשירות ולהעלות לפרקים עוד איזה חזון של מרחקים.

עיקר אמצעיה של אמנות הציור לכל כיווניה ואסכולותיה הוא הצבע.כבר בשלבי התפתחות פרימיטיביים מתבררת מהותו הכפולה או משמעו הכפול. מצד אחד משתמש בו האדם כדי לחזור על התכונות של ההוויות, כפי שהרגיש בהן ע"י המפותח והחשוב שבחושיו, ולהחזירן ע"י סממנים בדרך סיגול לנראה וחיקויו. מצד אחר

משמשים הצבעים לאדם היוצר אמצעים להביע ולסמל את מצבי נפשו. הלא ההבדלים ~~גגג~~ הגדולים בין צבעים הגורמים הרגעה ובין אלה המביאים לידי התרגשות, בין "קרים" ובין "חמים" וכו' בולטים הם ועמוקים. לא רק לאדם בעל נסיון ושכל ~~מממ~~ מפותח יש חוש לרשמים אלה ולהבחנה ביניהם, דווקא תגובות פראים וילדים ואפילו בעלי-חיים מוכיחות על ראשוניותו של החוש לצבע. לכן נתקשה לקבוע איזה משני ערכי הצבע הוא הקדום ביותר. על כל פנים אין לנפק את ספ-הכל של עובדת החוש ~~ג~~ הזה בגורמים אסוציאטיביים, בזכרונות המתעוררים ע"י מראות מסוימים. הבא איפוא רושם הגוונים האדומים או הצהובים-אדומים אך ורק מן התגובה הנפשית של המתרשם, הנזכר בדם או באש? או הירגיעוהו גווני תכלת רק משום שהם מזכירים לו את תואר הרקיע? בכל ~~אגג~~ אופן ניכרת גם מזיגת ~~עגג~~ שני סוגי הצבע ושני תפקידיו. זה איננו אלא צביעה, מתן צבע לקטעי שטח הציור על פי צבעי העצמים המחוקים. ע"י פעולה זו, שבמיגנותה איננה נבדלת מן הצבעות ומתרוממת עליה במדרגה בלבד, מתכסים תאי הציור המתאימים כל אחד בגוון המסתגל להופעת הקטעים המסוימים של המראות המוחזרים. צבעים אלה אינם ~~מג~~ מסיגים איש גבול רעהו. מחיצות לרוב אמנם אינן נראות ביניהם, אך הן מורגשות היטב למרות מדרגתו האסתטית הנמוכה יותר, זכה הסוג הזה לתושיה בהיסטוריה. הוא התחבר עם הפכו פעמים לא ~~מעגג~~ מעטות, התחל, אתו ונלחם בו; גדולות הוליד כל אחד למינהו הסגולה השניה של הצבע, שאולי קדמה לאחותה, השתלטה בשיטת הציירים בכל זאת לרב בתקופות מאוחרות. מעט מעט נטל לו הצבע את הרשות, להופיע לשמו ולשפ ערכי הבעה נפשית והוראות סמליות. בהציפו גבולות תפס את התמונה כולה, בוונים מחברים עשפוה על מנת לתווך ולפייס בין ביגודיה הצבעוניים. מכאן הובילה דרך קצרה למדי עד היות הצבע לכוח בפני עצמו, המשעבד את העצמים - או המבטל אותם לגמרי.

בכברות שטח התמונה ניכרים לא רק ~~גגגג~~ גוונים, אלא יחד אתם ואף בהם ניכר ~~עוד סוג של ערכים אופטיים, של תכונות ראותיות, היינו בהירות וכהות, השלב בסולם הבהיר-כהה~~ ~~שבו [illegible] "טון" במעט שכבר השתגר, אבל אינו ראוי לשמש מונח, כי הוא בעצמו [illegible]~~ ~~[illegible] נמצאת יחידה מיחידות התמונה ייקרא בשם ההדרג [illegible]~~ ~~מונח אקוסטי, המסמן "קול". לטובת הבירור כדאי, אפוא, להציע מונח עברי. [illegible] הצבע~~ פעם ההדרג ולעתים רחוקות מאד תמצא ציור ממוזג עד כדי שיווי-משקל גמור והתאמה שלמה בין שני הסולמות. הוא הדין באסכולת ווניציה במאה הט"ז, ביחוד בסגנון זקנתו של טיציאנו (עד 1576). ביד גאון הציור האיטלקי, שקדם לו, ליאונרדו (1519 - 1452), נעשה ההדרג לאמצעי עדין ורגיש, המשקף תעלומות סתרי הנפש, ורק ההולנדי רמבראנדט 1606 ~~-ggg~~ 1669) זכה למצות את כל עשרו ולהביא את כוח הבעתו לשיא שלא היה כמוהו לפניו ~~ג~~ ולא לאחריו. הקולוריזם, הציור הניבנה בראש וראשונה מסגולות הצבע, בא~~ג~~ לידי שלמות, הן מעשית הן רעיונית, רק על סף זמננו, אצל הצרפתי סיזאן (1906 - 1839), המבטל את הסולם הבהיר-כהה והמנחיל את כל נחלת ערכי ההדרג לצבע לבדו; אף תפקיד הכיור שבציור נלקח אצלו מן הצללים ומופקד ביד הצבעים.

~~שבו נמצאת~~ עוד סוג של ערכים אופטיים, של תכונות ראותיות, היינו בהירות וכהות; השלב בסולם הבהיר=כהה שבו נמצאות יחידה מיחידות התמונה "יקרא בשם ההדרג 1). פעם יגבר הצבע,

1) השם הלועזי "טון" במעט שכבר השתגר, אבל אינו ראוי לשמש מונח, כי הוא בעצמו רופף מונח אקוסטי המסמן "קול". לטובת הבירור כדאי איפוא להציע מונח עברי.

התמונה נוצרת, מלבד הצבע, ע"י שני אמצעי עיצוב השטח, והם הכתם והקו. מקומו של הכתם בהתפתחות הוא בתקופו ת של בגרות, והוא משתלט כשהציירים משיבים אל לבב את הערכים הציוריים המהותיים והמיוחדים לאמנותם ומשתחררים מערכים שאולים מהאמנו השכנות. טכניקה ציורית המתבססת על הכתם היא לפיכך חוליה, כביכול סופית, בהשתלשל הוא מעשה המכחול ה"רחב". הגבולות בין המחוזות הבודדים שבתוך אותה תמונה מטושטשי הם ופעמים יאפסו כליל. כשם שכתמים נוצרים ע"י שימת המכחול ומהווים ראשית כל גורמ טכני, כן נעשים ע"י יחסם ההדדי מבחינה מבטית לאחד הערכים האסתטיים העיקריים, לאחד היסודות בחיבור התמו נה ומבנה, בקומפוזיציה. מבטנו נמשך אל הכתם, והימשכו לכמה כתמים, הנה והנה, והתחלפם בשטחים שקטים, מסבב מצבים שונים, מתנועה ועד שיוו -משקל שלו.

במערכת האמנויות, כפי שהיא מסתדרת על פי תוצאות ההיסטוריה, נראה הקו 7) כאחד הגורמים המיוחדים לציור רק במידה מצומצמת מאד. אמנם הוא מופיע בציור בזמנים שלפני היפרד הציור מן הרישום ולפני התחלות הגראפיקה. אבל לנו מזכירה הופעתו בציור את הרישום והגראפיקה וע"י הפעולה האסוציאטיבית הזאת נעשה בעינינו לגורם שאול מהאמנות ההיא. כנגד זה, גדול כוחו בגראפיקה, כשם שגדול כוחו של צבע בציור. עד כמה שאינה מושפעת ע"י הציור עד כדי הכנסת הכתם והעברתו לסולם שחור-לבן, יהיה לה הקו א' ות'. שדה פעולתו שלו הוא למשל חיתוך-העץ, אשר רשמיו בנויים על ניגודים ברורים, על מבנים בדרך כלל פשוטים וחזקים.בחיתוכי-עץ מופתיים מפעם איזה פאתוס, איזו רצינות חגיגית יש בהם ונטיה למונומנטליות, לרוחניות, לגדולה. כשנתחשב בעובדה, שבטבע אין לקו אלא מקום מצומצם מאד שהוא עצמו פרי פעולה נפשית-רוחנית, המקצרת והמרכזת את המובטות עד כדי תמציות או שלדים, והנותנת סימנים תחת המסומן ומשלים תחת הנמשל, נבין את הכוח המחשבי ואת האפשרויות הסגנוניות שבעצם השורש הטכני. מיני גראפיקה אחרים, כגון פיתוח-הנחושת, מתרחקים מן הקו במובנו הבסיסי הזה. במקום הפשטות והעצמה שבחיתוך באים כאן מעברים רכים, בא ריבוי פרטים, ובמקום הנמרץ בא העדין. בחיתוך כמעט שאין מקום לאורות וצללים; בפיתוח, בתחריט ולא פחות בליתוגראפיה נפתח משחקם בכל עשרו. ערכי ההדרג השתחררו כאן ממרותו של הצבע ואף מכלל איחוי יצאו. איתני הצבע כאילו עברו כולם לסולם ההדרגים. בה במידה שסו לם זה שבין שחור/ ללבן, יתעשר, כן ייעשה כביכול צבעוני יותר, זאת אומרת שהתרגם השחור-לבן משפת המציאות הצבעונית יקבל בו את מלוא טעם המקור.

7) הכוונה היא, כמובן, לא רק לקו הישר, אלא גם לעקום ולמקושת לכל מיניהם ולחפשי כלשהו.

עם כוחות כנגד אלה, המתחרים בקו בתוך הגראפיקה, עמו בבית, תמצא מקצוע ממקצועות הציור ובו נהיה הקו הכוח היוצר והקובע,היינו, בציור הפסיפס, המוזאיקה. מעשה משבצת אבנים או חתיכות זכוכית מצובעיות והרכבתן לתמונות הומצא כנראה לשם פאור קירות מקומרים והועבר רק אחר כך על פני רצפות ושטחים זקופים. הלא העקרון של מבנה קימורים כוחו יפה גם בפסיפון, היות וחלקיות החמרים הללו מוחזקות מתחת לקירות קערוריים לא רק ע"י מלט, כי אם אשה מחזיקה את אחותה ע"י הלחץ ההדדי. עצם התנאים הטכניים מביאים גם כאן לידי האלמנטים הסגנוניים בתמונות

המופיעות באולמים על פי רוב גדולים דרושות גם דמויות בנות גודל מתאים וברורות מאד. האגודה של גרמים צבעוניים, חלקים ומזוגגים, מפיקה גוונים כה חזקים, שיידרש אמצעי כנגד, כדי שגירויי קרום-הרשת לא יחזק עד בלתי נשוא. המתקה כזאת מביא אירגון התמונה בקטעים גדולים ומעטים וצימצום מיני הגוונים עד כדי סולמות פשוטים למדי ובנויים על זוגות צבעים, על ניגודיהם והתאמתם. חוט השידרה לאירגון הקטעים הוא הקו, הלובש לעתים צורה ממשית מאד כמערכת מחיצות פנימיות בין קטע לקטע של דמות אחת וביחוד כצילית המקיפה את הדמות סביב. במהלכו הברור והנמרץ הרי הוא מתאים לעצמת הצבעים. כן יש ציורי-קיר עשויים במכחול, שכפי הנראה קיבלו מסגנון הפסיפס. קווים שחורים, למשל, מסובבים את דמויותיהם המגוונות, מעידים על השפעה כזאת.

ברוח כל פיסול וציור והאמנויות הקרובות להם ובכל הופעתם מכריע יחסם למציאות. יחס זה רב האפשרויות הוא, וברוב היצירות תמצא אלמנטים שונים זה על יד זה או ממוזגים פחות או יותר. רק על פי פיעוטן, על פי "מצבות" 8), המראות

8) במלה "מצבה" הננו משתמשים בהוראה משולשת: א) כל אבן מעובדת וניצבת ביד אדם, מאבני פולחן טרם-היסטוריות ועד כל אבני זכרון זקופות ובתוכן המוצבות על קברים; ב) אנדרטאות להנצחת אישים ופסילים אחרים המוקמים במקומות ציבוריים; ג) כל מעשה יצירת ממשי שישנו או שהיה. במשמעו זה משתמשים במונח זה גם ביחס לפרי פעולות אחרות, כגון "מצבות הספרות" וכ"ו. בתוך מושגי האמנויות מנוגדת "מצבה" ל"מקור"; מקור נקראת כל תעודה, ביחוד תעודה כתובה, המוסרת ידיעות על אודות מצבות או דברים אחרים. "מצבה" - בלטינית , בצרפתית ובאנגלית , בגרמנית ,

איזה עיקרון בקיצוניותו ובטהרתו, אפשר להגיע לידי שני הקצוות של כל שפע הגישות, והם יאפשרו לנו, להבין גם את הנוצר ביניהם, הופעות-ביניים, תערובות והצטלבויות למיניהן. אחת משתי הגישות בזוג יסודי כזה הוא הריאליזם 9),

9) המונח כמעט נרדף לנטוראליזם, אלא שמושג הריאליזם רחב יותר וכולל גם אותו. ריאליסטית נקראת כל אמנות קרובה למציאות, ומושג אחרון זה מובן בכל היקפו כסכום היש המורגש בחושים. נטוראליסטית תיקרא האמנות כשהיא תחקה במיוחד את עולם החי והצומח ותכניס אלמנטים שאו ליה ממנו אף במקומות שאין אנו מחכים למצאם. על פי רוב אין צורך להבחין בין שני המונחים.

אחת - ההפשטה. האמן הריאליסטי מחקה במכשיריו את הנראה לעיניו. רק במידת נאמנותם שונים החיקויים זה מזה, ומידה זו תלויה מצד אחד במדרגת היכולת, מצד אחר בהשתתפות שאיפות אחרות ומנוגדות ובחלק הניתן להן ביצירה. הישנות בכל מצבות הפיסול והציור, שנשתמרו עד היום הזה, הן אמנם ריאליסטיות להפליא. זאת עובדה רבת לקח, אבל אין פרושה שהחקירה הטרם-היסטורית כבר עומדת ואינה מתקדמת יותר. אין זה איפוא בגדר הנמנע, שבזמן מן הזמנים תתרחבנה ידיעותינו את ההתפתחות מלפני ההיסטוריה ע"י תגליות חדשות, ושנכיר אלמנטים של סגנון בלתי ריאליסטיים עוד יותר קדומים. במצבות הקדומות שבידנו מופיעים בכל אופן בעלי-חיים אשר נזען נכרת ונעלם מעל פני האדמה ונאמנות תאור רם האמנותי איננה מוטלת בספק. אדרבא, בציורי תקופות האבן הקדומות יש המצטיינים בתפיסה הנראית בעינינו כגאונית

בהחזרתה את הטבע. ריאליזם זה אינו אף פעם צר עין ואינו מתמכר לפרטים טפלים. יש בו משום גדולה וכולו מכוון למהותי. הרושם הכללי של כל דמות ודמות קלום בשלמות יחידה במינה, ואף הצבע הוא גם חזק מבחינת רשמו החזותי וגם מתאים לטבע. במיוחד עשויה להפתיענו קליטתם את התנועות ובהן תמצא לעתים שלבי תנועות די מסובכות. כאמור, אחד היסודות המסבירים את טביעת עינו המיוחדת של בן התקופה הפראי ההוא – הוא הכלכלי, הבא ממלחמת הקיום המתמדת של האדם החי על הציד ובתחומים מתאימים גם על הדיג. פרא אדם גאוני זה, אשר תנאי חייו אימנוהו לקליטה כה מהירה של עולם החי ולתפיסתו הבטוחה כל כך, נבנה מיכלתו זו גם ביחסו לשאר הופעות סביבתו, המעסיקות והמעניינות אותו. כשם שעין הצייד פקוחה לראות את החיה, כן תופסת עין הגבר את דמות האשה תפיסה שרשית וקולעת. כפסל יפליאנו בחושו המפותח לצורות כדוריות ולשילוש הממדים, – כשם שמן הצייר הרינו מתרשמים בזכות גישתו הציורית כל כך.

עם התברר תפקיד התנאים הכלכליים כאחד הגורמים המסבבים גישה אמנותית מסוימת (או אפילו סגנון) עדיין לא נפתרו כל שאלות היסוד. כי ע"י גורם זה מוסברות לכל היותר תכונותיה של היצירה האמנותית ההיא. אבל טרם נפתרת בזאת שאלת הכוחות המניעים שהביאו לידי יצירה אמנותית ראשונה, והיא שאלת הצורך לפעולה כזאת ותכליתה הראשונית של אמנות הפיסול והציור או לכל הפחות כל אמנות ריאליסטית. במערה באלטאמירא, למשל, (בספרד הצפונית) נתגלה אחד מפלאי הציור הפריהיסטורי. בני בקר פראים מונצחים בה בצבעים אדומים, שחרחורים, חומים, צהובים ואפורים בתוך תנועות שונות, בכל מיני עמידות, ריצות, קפיצות, נפילות. והנה תאו עצום זה – בגוש גבו מוצק השרירים נעוץ חץ או כידון. מה יאמרו לנו פראים כאלה? האם הם תאורים סתם, המספרים על מעשים שהיו או המאריכים והמחדשים את סיפוק הצייד בציירו את רגעי מזלו? לפי מסקנות החקירה הפסיכולוגית, המתבססת על השוואה והקבלה מרובה והמתחשבת בעמים הפראים וחייהם הדתיים וכן בשרעפי הילדים ופעולותיהם הסמליות, לא יתקבל על הדעת באור כה תמים. על פי מסקנות אלה תיחשב הופעה כזו לנסיון האדם הקדמוני להשפיע על הגורל, להביא לידי המבוקש ולסבבו ע"י הצגתו והגשמתו הסמלית. מבטיות "מאגיות" כאלה נותרו – לפי הספרות הפסיכולוגית – שרידים ניכרים אף בחיים היומיומיים של בני תרבות ומשכילים, במילים שבפינו, במנהגינו. לפיכך יש לשער, שדימויים מאגיים קדמו להירהורי אמונה ראשונים ושלטו בבני התקופות ההן, בפרט באנשים, שהיו כה תלויים במזל ובכל משחק ה"מקרים". כל תאור אמנותי היה בראשונה, אולי אף בלי פרטים נוספים, כמו החצים ההם, ביטוי משאלות לב המתאר, והמטרה הראשונית היא אולי השגת המתואר ע"י תאורו. כמו מן הירושה הישנה נושנה חי עוד בכל מעשה אמנות אילוזיוניסטית! תמונת הנוף שבחדר בן הכרך המתגעגע לטבע – האם אין בה משום תמורה להשגתו? וכל אמנות המשלה את הנפש בהזיות היופי המוחלט והגשמת אידיאלים כלשהי – האם אין היא השגה או הקנייה סמלית? האידיאליזם באמנות, המתנגד להחזרת מציאות "ללא הבחנה" והמתכוון למציאות אך ברה, מטוהרת ושלמה ופטורה משלטון המקרה והשפעתו, הלא שורש נפשי אחד משותף לו ולריאליזם הקדמון.

כשם שהדוגמות הראשונות ואפילו המופתיות לאמנות קרובה למציאות הופיעו בימות

…ש, כן התעורר ביטים קדומים גם הכיוון ההפוך ביצירה האמנותית. פסילים ותבליטים שרדו מתקופת האבן החדשה, ייראו בעינינו על פי הרושם הראשון כילדותיים ומחוסרים כשרון ויכולת. בקשי-מה נבין, שזה הוא המצח ושתי המחילות מתחתיו הן העינים והבליטה ביניהן היא החוטם; הפה נשמט, אבל העדי, הענק ישנו; שתי בליטות הדומות לכפתורים, מורות על שדי אשה. כל היתר הוא שטוח, בלתי מעוצב, גלמי. נכון הוא הרושם של כובד יד ויכולת מוגבלת מאד. אף הילדותיות נאשרת ע"י עבודות ילדים, אשר גם בהן בולטת החשבת הוספות חיצוניות יחד עם הזנחת עיקרי הטבע. אלא שהתכונות השליליות הללו אינן ממצות את הדבר. חוסר יכולת אמנותית בדרך כלל איננו טעון הסברה מיוחדת אצל יחידים. בהיות שורות ארוכות מאד של דורות פגועות בו, בשאלת שאלת הסיבות, וגם השאלה, אם חסרון כזה באמת איננו אלא חסרון ואם אין מאחוריו ערכים חיוביים ממין אחר. שפע החומר של התקופות ההן מסייע להשערה כזאת. יחד עם דמויות בלתי מוצלחות כאלה רבו דוגמות סדירות ומסודרות על פני כלים, ובלי ספק גם על גבי חפצים מרובים שלא השתמרו, על בגדים, על מכשירי-עץ ועורות. באורנמנטים אלה חוזרים ללא הפסק או בקצב מסוים אותם פרטים. הם מסודרים או בחזרות סדירות אחרות בטורים ולעתים ניכר ומובלט בהם איזה מהלך מלאכה שהביא לידיהם. פעם הם אך ורק הנדסיים, פעם הם משקפים עצמים דוממים או חיים, לעתים רחוקות - צמחיים. אולם השתקפות זו איננה ישירה, אלא פרי פעולת קיצור, צימצום. הנשאר והמוחזר איננו אלא זכר רחוק להופעה הנסיונית, סמלה, סימנה. הלא בסימנים, הנשמעים לאוזן או הנראים לעין, אפשר להשתמש רק כשהם מובנים, זרת אומרת כשהם נפוצים בקרב הבריות ומסורים מאבות לבנים. דין זה, המניח חברה מאורגנת במידה ידועה, חל פחות על אמנות ריאליסטית, המובנת ע"י המציאות בעצמה, מאשר על אמנות המסמלת תחת לחקות והמסמנת תחת להחזיר. הכוח המדמה גבר, והסגולות, שמוצאן מבפנים, חזקו לעומת הנטבע מבחוץ. לעומת הרשמים והתגובות הידועות, גדל אפוא גורם ההבעה, עם רדת הגישה האימפרסיבית עלתה הגישה האכספרסיבית.

ברם, בזה מוגדר רק הכללי ביותר שבשני הכיוונים הבאים לידי ביטוי אמנותי. בת זוג שניה, העומדת כנגד עקרון החיקוי, היא <u>ההפשטה</u>, האבסטרקציה. את הסברות המפולגות של המלומדים על התהוות האורנמנטים אפשר לחלק לשתי קבוצות. אלה חושבים את הסימן, המשקף רק מרחוק את המצוי בעולם היש, לפרי מהלך של הרחקה מתמונת המצוי הראשונית, לאמור שעם הכפלת תמונות באמנות למציאות קוצרו עד כדי ספסים, שבהם נשמרת רק כעין תמצית לשם איפיון זכר ההופעה. בדעה הזאת ניתנת איפוא זכות הקדימה לגישה הריאליסטית-האימפרסיבית והיצירה המופשטת נראית כתוצאה מסכימטיזציה, שיווי צורות והשתגרותן. ואלה רואים בדוגמות האבסטרקטיות יצירה לא פחות שרשית ואשר בתמונות המחזירות מציאות. יש אפילו המרחיקים לכת והמיחסים אורנמנטים "נטוראליסטיים", קרובים לדמויות החי והצומח, למהלך ההפוך, למוצאם מסימנים מופשטים ולהסתגלם לפרטי המצוי. החוקר, הנזהר מלהתמכר לטפסים השערתיים והמתבסס על עובדות וחקר קשריהן הסיבתיים, נוטה להצדיק במידה ידועה את שתי ההשקפות המנוגדות. בנתחו את הדוגמאות למיניהן יבחין בין נגזרות מתמונות לבין מופשטות מבטן; לאור מדרגות ביניים שונות נראות אף בנות מינן, המקורבות לטבע, בגדר האפשרי. אולם, פרט לצורות מופשטות, הנישנות בטורים ובשורות, נוצרו גם כאלה המורגות ממסגרת הסדיר, והן חפשיות,

דמיוניות. כיוון ממש של אמנות מופשטת חפשית, המיוסד גם על רעיונות ונימוקים, אמנם הופיע רק בימינו. אולם, לא זו בלבד שהופעתו המאוחרת כל כך אינה שוללת ממנו את חשיבות תפקידו כגורם אמנותי-היסטורי, כי אם חלוצים קמו לו בזמנים עברו. רק הציור האבסטרקטי העקבי ביותר מוותר על החזרת עצמים ובמקומם הריהו נותן בחיבוריו צורות וצבעים בלבד. הוא סומך על עובדות של חיינו הנפשיים, שבהן כבר נתקלנו, הניכרות ברשמי בניה ובכל המראות סביבנו. רבים באמני העבר הכירו היטב את החוקים הפסיכולוגיים הקובעים את רשמי הגוונים, ההדרגים, הקווים, התנופות, הכתמים. אך הם לא חשבו את האלמנטים הללו אלא למלווים, מעשירים ומעמיקים, ובעיניהם היו כרוכים וצרורים בעצמים. רק ביד של קבוצה אחת של המודרניים הוצאו מן הממסך הישן ונשתחררו עד כדי אגודות צורות וצבעים בפני עצמן.

אמנציפציה מקבילה של אלמנטים צורתיים באה בהכרח הגיוני גם בפיסו ל. חלוקת גושים ליחידות משנה ושלשים ורבעים ויחסי גומלין בין נפחיהם, איפשרה כאן משחק כוחות לא פחות דרמטי ורב הבעה. להלכה צדקו ראשי התנועה בציור ובפיסול כשזיכו את היצירות המופשטות במובנות עוד יותר כללית מזו שהשיג בזמן מן הזמנים הריאליזם הברור והפשוט ביותר. כי תמונה המתארת מחזה היסטורי, למשל, מניחה, שהמסתכל בה למד היסטוריה וישוב ויכיר בציור את המוכר לו. אבל מלומדי פרס בקיאים מעט בדברי-ימי גורוגיה ומשכילי פולין לא ידעו את פרטי תולדות הודו. המשל רחב עד כדי היקף מדאיג. ציור המחזיר חפצים דוממים, הידועים לכל תושבי אירופה או ליושבי עריה לפחות, לא יובן לרבים מבני תרבויות אסיה, ולהפך, מחזה בודיסטי, השייך לידודות השכלת מאות מיליוני אנשים, יובן במערב רק למומחים. אף בתוך אותן התרבויות הולכת ופוחתת במרוצת הזמן מובנותה של כל אמנות פיגוראלית, דמותית, המחזירה עצמים חיים או דוממים; מלבד קשיי ההבנה בין "פראים" לבין "מתורבתים". נמצא, שמחוזות זכות קיומה של כל אמנות פורות או יותר ריאליסטית, מוגבלים. שאיפת המחדשים הקיצוניים האלה, שרצו באמנות מובנת ללא כל הגבלה, מתקבלת איפוא על הלב. בנסיונם הנועז התכוונו לאמנות, שתדבר לכל אדם בשפה הטהורה של צורות וצבעים לבדם, בשפה המושרשת בנפש כל חי, על מנת לעורר הד טבעי, שידמה לתגובה על מוסיקה, שגם היא אינה משתמשת בעצמים מוסכמים או דמויות קבועות. בנסיון הגדול, (ולמרות חלוציו - אף מהפכני) היה חלק חשוב לא רק ליוצרי יצירות מופשטות בהחלט, אלא גם לאנשי הפשרה לסוגיהם השונים, שהסתפקו לשנות את המציאות שינויים פחות או יותר עמוקים, בלי לעזוב אותה לחלוטין. מהם המסגננים, המעצבים את תמונת המציאות ע"י עקרונות צורתיים מסויימים, והמיוחסים גם הם לאבות רבים וגדולים. פעולת הסגנון, הסטיליזציה, הרי גם היא אלמנט של הפשטה, ובמובנה הרחב שייכת גם היא לכאן. כאמור, ההלכה היתה נכונה, אך למעשה הפכה השאיפה להבנה הכללית ביותר - לחכמה נסתרת שבאה לחוג חידות. כי רוב באי עולם אין להם או אין להם עוד חוש כה רגיש ובטוח לערכים "כל-אנושיים" אלה. עם השתלט השכל, תש כידוע כוחם של האינסטינקטים. שכבות רחבות הגיבו ברוגז, בלעג ובהבנה בדויה. חיל פרשנים קם והתאמץ לתווך בין האמנים ובין הקהל - והלא עצם עובדת המאמץ הזה פרושה כשלון.

מ ב ו א

מימי קדם עד היום הזה העסיקה שאלת מהותה של האמנות את סופרי דברי-ימיה, אמנים וקודם כל הוגי דעות. מסביב לשאלה הזאת, מאז נחקר דיני היפה והמכוער וכיוצא בזה ומחקירת חוקי התהוות רשמים שונים ותוצאותיהם הנפשיות התגבש מקצוע, הידוע בשם אסתטיקה 1). מקצוע זה נחשב מתמול שלשום לחלק הפילוסופיה, עד שבימינו

1) מן המקור היווני αἰσθάνεσθαι, הרגש בדבר ע"י אחושים ובין בו בלב: תורת ההרגשות. היא מצד אחד תורת ההופעות, הערכתן ומיונן, מצד אחר תורת הפעולות הנפשיות המסיבות עליהן. בפעולות הנפשיות הללו כלולים גם עצם פסקי הדין של הערכה וסיבותיהם. לאבות האסתטיקה האירופית נחשבים הפילוסופים היוונים אפלטון (427 - 347 לפה"ס), אריסטו (384 - 324 לפה"ס), פלוטינוס (203 - 269 אחה"ס). בעין אשר ספרותה ההיסטורית על אמנות היא הישנה ביותר, ועשירה ביחוד בספרים מקצועיים, סוקרים ומעיינים, קם ראשון האסתטיקנים רק בסוף המאה החמישית אחה"ס ושמו שיה חו.

אלה גברו שאיפות לפתח את האסתטיקה למדע בפני עצמו 2).

2) בקונגרס הבין לאומי לאסתטיקה ולמדע האמנות, שהתקיים בשנת 1937 בסורבון בפריס, השתדלנו להניח יסוד לעצמאות המקצוע. בשם שחקר האמנות נפרד מיסודו שבאסתטיקה, כן קרובה כיום האסתטיקה עצמה לצאת מכלל הפילוסופיה.

האמנות יוצרת צורות, וזה הוא קו משותף לכל מיניה וכיווניה. אבל גם בתוך הטבע יש צורות מרובות שמהן ~~הננו~~ אנחנו מתרשמים רשמים אסתטיים. כן נוצרות צורות ע"י פעולות אדם שונות, כגון מלאכה או תעשיה. לא ~~ואם אשכלול לבדו עדיין לא~~ יספיק להגדיר את האמנות לסוגיה לעומת פעולות כאלה. כגון נחשבת לציון המיוחד עשית מעשיה ע"י בני אדם. אמנם נעשית אף היא בעזרת מכשירים, אך בעבודה ~~אישית~~. על כן מן ההגיון הוא, שבמחשבה הקודמת לה ובביצועה ייכנס מעט או הרבה מן עושה, מהוויותיו, מאפייו, מתוכן חייו. ועם ~~הגורמים האישיים התבטאנה~~ התכונות האישיות יתבטאו ביצירה האמנותית גם (הגורמים העל-אישיים המשפיעים על תכונות אלה:) ~~תכונות על-אישיות~~ תנאים כלכליים וחברתיים, עם וארץ והאיתנים הרוחניים ומלחמתם יתנו בה את אותותיהם. היצירה האמנותית תביע אפוא לא את נפש יוצרה בלבד, כי אם גם כוחות כלליים יותר.

בניגוד לפעולת מחזירי יצירה, כמו שחקנים או מנגנים, המכונים גם הם אמנים, נכלול אנו במושג האמנויות רק פעולות יצירה ממש. בהן יש המתהוות ~~והמתקבלות~~ ונקלטות באמצעות חושינו במשך איזה זמן, ואין עמהן מקום; מהן המוסיקה והשירה, אשר לפי טבען ~~הננו~~ אנחנו מרגישים בהן ע"י האוזן; הלא העינים הקוראות אינן אלא תמורה לשמיעה הראשונית. לעומתן יש אמנויות, שיצירותיהן מצויות במקומות מסוימים. עינינו רואות אותן ואף על פי ~~שאף~~ שגם ראיה זו מצריכה אי אלו יחידות של זמן, מתקיימת

בניגוד לרשמים הנובעים מן הטבע ניכר צד שוה בין הרשמים הנוצרים ע"י תוצרת מלאכה או מעשיה ובין אלה באמנות מעשי אמנות: שני הפעולות נעשות בעזרת מכשירים ובהשפעה פחות או יותר אישית. הגורם האישי מצומצם במעשיה ובמלאכה, ואילו ביצירה באמנות הוא הקובע.

נרשות
פעולת הרגשה זו בכל זאת פחות או יותר בבת אחת. מחמרים הן ~~בבנינים~~, מאבן
אזיוז
מצבע ~~ובד~~. יצירות האמנויות הללו אמנם כולן בנות שלשת הממדים ~~הן~~, יש להן
גובה, רוחב, עומק. אולם התבליטים, למשל, עמקם מועט לעומת רחבם וגבהם; בציור,
ועוד יותר בגראפיקה, מצטמצמת בליטת חלקיות מן השטח עד כדי עובדה פיסיקלית,
ועל פי רוב ~~ממש~~ שאינה ניכרת לעין. מבחינתה תהיינה אפוא אמנויות הסוג הזה
בנות שנים או שלשה ממדים. בהן עוסקות "תולדות האמנות" 3) ושמם המשותף הוא

3) באירופה היתה חקירתה הממשית של האמנות וכתיבת קורותיה כרוכה בעיונים
אסתטיים עד המאה הט"ז, ורק אז החלה להיפרד מהם. חלוצי סופרי תולדות האמנות
היו: באיטליה הארדיכל והצייר ואזארי Giorgio Vasari (1511 - 1574), שכתב
תולדות חיי אמנים, המשמשות מקור חשוב עד היום; בארצות השפלה הצייר והמשורר
קארל פאן מאנדר Karel van Mander (1548 - 1606) והצייר והגראפיקן הובראקן
(1660 - 1719); בגרמניה סאנדרארט Joachim von Sandrart
(1606 - 1688) וביחוד וינקלמן Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768); בצרפת
מונפוקון Bernard de Montfaucon (1655 - 1741), קיילוס Caylus (1692 - 1765
ופיליביין André Félibien (1619 - 16[illegible]) ובנו Jean F. Félibien (1658 בערך - 1733).
הסופרים האלה התעסקו באמנות העתיקה בלבד. עם ההתעניינות בימי הביניים, שהתעוררה
בסוף המאה הי"ח באנגליה, מתרחב אופי המקצוע ופר
חדש מתחיל.

אמנות פלאסטית או אמנות הצורה. עיקריה הם הארדיכלות, הפיסול והציור.

הארדיכלות

6 5 3 2 1 4 9 8 7
(אגום מרכזי)
בתוך עיוני האסתטיקה תפסה הארדיכלות או הארכיטקטורה מימי התחלותיהם,
והגיאו
~~מקום מרכזי~~, וביחוד חיברו ארדיכלים תורות בניה ~~ובעבר~~ השערות יסודיות
(ואחרים) (הבגולים)
על מהותה/ 4). אולם כל המחברים הללו היו בני המערב ולמרות עמקבותם נראה

4) אסתטיקן הארדיכלות הראשון ומורה דרך לדורות הוא הרומאי ויטרוויוס. זמן
קטות
ימיו אינו ~~ידוע~~; משערים, שחיה במאה האחרונה לפה"ס. הגדול ביורשיו הוא
הארדיכל, הסופר והצייר האיטלקי אלברטי Leon Battista Alberti (עד 1472). אחריו באו ✓
ויניולא Giacomo Barozzi da Vignola (1507 - 1573) והוגה הארכיטקטורה, שגם הוא יצר תקופה,
פאלאדיו Andrea Palladio (1518 - 80), ✓ בצרפת היו אנשי היצירה והמחשבה הארדיכלית
כאחת: דלורם Philibert de l'Orme (עד 1570) ביולאן Jean Ballant (עד 1578), דיוסרסו
[illegible] Jacques Androuet du Cerceau (באותה התקופה), בלונדל
François Blondel (עד 1686). באנגליה קמו במאה הי"ח קמפבל Colin Campbell
(עד ~~1772~~ 1734) ואדם William Adam (עד 1748).

בכתביהם, שלא הכירו את מעשי הבניה מחוץ למחוז תרבותם הם. לפיכך ביססו כולם
כאחד את מושגיהם ואת החוקים שקבעו – על יסודות נסיוניים צרים מדי. לאור
הישגי המדע האחרונים הולכת ומתבררת העובדה, שלא השיגו את הכלליות אשר

✓ סרליו Sebastiano Serlio (עד 1552), ✓ ג'ורג'ו סקאמוצי Vincenzo Scamozzi (עד 1616).

הקיצוניות של עבו דה סתם ועבודה אמנותית ירבו גווני ביניים שונים ביותר. לעומת טבע זה של האמנויות השימושיות נראית אמנות הפיסול והציור כ"חפשית". אמנם יש קשרים אף ביניהם לבין צרכים מעשיים-שימושיים. לו היו פסילים ותמונות נוצרים אך ורק לשם פאור או קישוט, היה עצם תפקידם זה מספיק כדי להעניק להם איזה ערך תו עלתי. ברם, נוסף על זה היו האמנים מאז ומעולם מכניסים מגמות שונות, גלויות או נסתרות, ביודעים או בלא יודעים. פסילים וציורים מח בים מאד, שלכאורה או לפי כוונת יוצריהם נוצרו לשם האמנות לבדה, נהיו ככה למכשירי השקפות על העולם ולנשק ממשי למדי במלחמת כוחות כלכליים, חברתיים, מדיניים. למרות כל אלה אין להעלים עין מן ההבדל בין קבוצת אמנויות התצורה השימושיות ממש לבין פיסול וציור. בקבוצה ההיא יכולים הגורמים האישיים להיווסף על יסודם התכליתי-מעשי, על מנת להרים את הנעשה עד מדרגת האמנות. כאן, באמנויות המכונות בכינוי המוסכם "חפשיות", מהווים גורמים אלה את עצם היסוד הזה, את גופו של דבר; כשהם נעדרים, נטולות בעינינו עבודות פסלים וציירים ערך כלשהו. הערכים, שהם שם ההוספה המכרעת בהכרעה, נעשים איפוא כאן הנחה ראשונה לקיום.

החפץ להבין את רוח הפיסול כבר עומד על פרשת דרכים. שנים הם דרכי יצירתו של הפסל, הם נבדים זה מזה ויתאחדו רק בנקודה אין-סופית, במחשבת השלמות המוחלטת. אחד הוא דרך העבודה באבן, והעבודה הזאת מוגדרת ע"י שליליותה. על האמן לחסר מגוש-האבן המצוי את כל העודף על הדמות שרוחו הרתה, להפחית את החומר הקיים עד הישאר היצור והגמור במחשבתו. מהלך ההפחתה הזאת הוא מאבק קשה הן בדרך משל הן כפשוטו. כאילו היתה הצורה השלמה מראש נאצלת מן ה"מינים", ה"ידיעות" האפלטוניות, להתגשם בעולם הזה ונתקלת בהתנגדות האבן, והיא החומר ההיולי, הראשון. בסופה של ההיאבקות יברך האיש את יעקב, צורה נצחה את תהו. יש פסילים, שמראם חושף לא מעט מסודות התהוותם. ביחוד אפשר לעתים להתרשם רושם רב מגושים מעוצבים למחצה, שלא הגיעו לגמרם. גם אמנים בני תקופתנו התרשמו עמוקות מפסילים בלתי שלמים כאלה. במתכוון היו לא אחת גם הם מפסיקים את עבודתם במצב בלתי גמור, כשהגוש הגלמי עודנו מלווה את הדמות, שלא הספיקה לצאת ממנו כולה. ככה יעשונו לעתים גם הם לעדי המאבק היוצר, אף על פי שאין בחוויות ערוכות עמקן של עובדות ראשוניות.

– מהלך הפסלות השני הוא היציקה. אם התצורה היא כאן התבנית השלילית, חקירה, ורק לתוכה תיתך המתכת על מנת להתחזק ולבקע את בטן הורתה. כאן הוסיף איפוא היוצר, את מה שלא מצא לפניו; שם הפחתה, פה הוספה. ומשותף הוא סודה של יצירה: שם ופה ילדה שלילה את החיוב. דרך שלילית, נוחה יותר אולם בלי ספק מהותית פחות, היא מתן צורה בדרך ישרה ע"י צבירת חמרים. בה הולכים על פי רוב לשם תרשימים ותבניות ומשתמשים בחמרים ירודים, כמו גבס, המסתגלים בגמישותם לכל צו. רק בזמננו נעשו נסיונות רציניים גם בביטון, ואולי עתידים לצאת מהם ערכים חדשים.

המסתכל במעשי פיסול מפעיל את עיניו בלבד. אמנם כן הוא, אבל הכוח המדמה משתף בהרגשה ובהבנה עוד חוש נוסף. בדמיוננו הרינו ממששים את הפסל, כאילו ידינו היו עוברות עליו, לחוש את הקעור ואת הקמור, תהומות וגבעות, שקעים ופסגות. כן עוקבות עינינו, הממששות כביכול, אחרי תכונות החמרים האוביקטיביות או אחרי נשאי הופעותיהם, לחוש, אם חלקים הם, אם מחוספסים, אם רכים או קשים; העין מודדת

את ממדי הגוף הדומם לדעת את מלוא גופניותו, את היותו בעל נפח ורווח.

פרט למעשי פיסול כאלה יש גם המראים אלמנטים מיוחדים לאמנות אחרת, לציור. אחד משני האלמנטים הללו הוא הצבע. אמנם מופיעים פסילים מצובעים אפילו בימי פריחתה של אמנות הפיסול. אף על פי כן איזו התנגדות בלבנו אפילו למראה יצורי תקופות כאלה. המשותף לפיסול ולמציאות הוא שילוש הממדים. המשותף לציור ולמציאות הוא הצבע. בוותר הפיסול על הצבע הריהו מגביל את התכרותו בעולם היש, וכן מגביל הציור את ההתחרות הזאת כשהוא מוותר על הממד השלישי. הנסיון מוכיח, שרק במידה ידועה עשוי חיקוי המציאות להיטיב לעין ולתת איזה סיפוק נפשי. בעברו על גבולות מסוימים תיגרם בנו התגובה ההפוכה. מי לא יסלוד נוכח פני בובות דונג, כשגדלן וצבעיהן ואפילו בגדיהן "טבעיים"?

גישה ציורית שניה יצרה לה בפיסול סוג אמנותי לחוד, סוג ביניים, והוא התבליט. כשהדמויות בולטות ויוצאות מן המישור היסודי עד מחצית עבין ויותר, ידמה התבליט לחיבור דמויות המחוברות ע"י דופן אחורית 5). ככל שייעשה יותר שטוח,
5) עקרון התבליט מצא את ביטויו הרעיוני אצל הפסל והוגה האמנות הילדבראנדט, הדורש אמנות פיסול ברוח התבליט (ר' את רשימת הספרות).
כן יערוך לכעין תמונה אשר עמקה המועט ממלא את מקום הצבע. במין אחר של תבליטים אין בליטה כלל, ורק רושם של בליטה נגרם ע"י השקעת השולים המקיפים את הדמויות. בלי משים נגיע מכאן לרישום החרות והחקוק בלוח ולקו הבא במקום גופניות ההופעות והמעביר אותנו לגראפיקה וממנה לציור.

למראה <u>ציור</u> ומעשי אמנות קרובים לו תצמצם תגובתנו לעומת רשמי שלשת הממדים ותתקרב להסתכלות טהורה. מחוז חייו של הציור הוא השטח, בתוכו הריהו משתרע ומתפתח. עד כמה שגם דימנסיה שלישית ניתנת, הרי אין היא אלא מדומה. ההכרח או הצורך לעורר רושם, כאילו התמונה היתה משלשת ממדים, הביא לידי מערכת אמצעים הנותנים מעין עומק בתוך השטח או לעומק בדוי תמורת עומק ממשי. חכמת הפרספקטיבה או תורת-המבט מעמידה כביכול פני כוח של עליה ויצירה בדברי ימי הציור. למעשה נעשו שאיפות אלה כעין מדע בתוך האמנות ולמען השגות, שערכן האוביקטיבי מוטל בספק, אכלו את מיטב הכוחות, ביחוד באירופה. כנגד תקופות היאבקותה על הישג זה נראות אפילו תקופותיה הפרימיטיביות חפשיות יותר. אמנות הציור המזרחית כמעט שלא הכירה תורת-מבט "מדעית" והסתפקה, על סמך מסורות ישנות נושנות, להיבנות מן השטח ומכל אפשרויותיו העשירות ולהעלות לפרקים עוד איזה חזון של מרחקים.

עיקר אמצעיה של אמנות הציור לכל כיווניה ואסכולותיה הוא <u>הצבע</u>.כבר בשלבי התפתחות פרימיטיביים מתבררת מהותו הכפולה או משמעו הכפול. מצד אחד משתמש בו האדם כדי לחזור על התכונות של ההוויות, כפי שהרגיש בהן ע"י המפותח והחשוב שבחושיו, ולהחזירן ע"י סממנים בדרך סיגול לנראה וחיקויו. מצד אחר

משמשים הצבעים לאדם היוצר אמצעים להביע ולסמל את מצבי נפשו. הלא ההבדלים הגדולים בין צבעים הגורמים הרגעה ובין אלה המביאים לידי התרגשות, בין "קרים" ובין "חמים" וכו׳ בולטים הם ועמוקים. לא רק לאדם בעל נסיון ושכל מפותח יש מחוש לרשמים אלה ולהבחנה בינים, דווקא תגובות פראים וילדים ואפילו בעלי-חיים מוכיחות על ראשוניותו של החוש לצבע. לכן נתקשה לקבוע איזה משני ערכי הצבע הוא הקדום ביותר. על כל פנים אין לנמק את סף-הכל של עובדת החוש הזה בגורמים אסוציאטיביים, בזכרונות המתעוררים ע"י מראות מסוימים. הבא איפוא רושם הגוונים האדומים או הצהובים-אדומים אך ורק מן התגובה הנפשית של המתרשם, הנזכר בדם או באש? או הירגיעוהו גווני תכלת רק משום שהם מזכירים לו את תואר הרקיע? בכל אופן ניכרת גם מזיגת שני סוגי הצבע ושני תפקידיו. זה איננו אלא צביעה, מתן צבע לקטעי שטח הציור על פי צבעי העצמים המחוקים. ע"י פעולה זו, שבמינותה איננה נבדלת מן הצבעות ומתרוממת עליה במדרגה בלבד, מתכסים תאי הציור המתאימים כל אחד בגוון המסתגל להופעת הקטעים המסוימים של המראות המוחזרים. צבעים אלה אינם מסיגים איש גבול רעהו. מחיצות לרוב אמנם אינן נראות ביניהם, אך הן מורגשות היטב. למרות מדרגתו האסתטית הנמוכה יותר, זכה הסוג הזה לתושיה בהיסטוריה. הוא התחבר עם הפכו פעמים לא מעטות, התחל, אתו ונלחם בו; גדולות הוליד כל אחד למינהו. הסגולה השניה של הצבע, שאולי קדמה לאחותה, השתלטה בשיטת הציירים בכל זאת לרב בתקופות מאוחרות. מעט מעט נטל לו הצבע את הרשות, להופיע לשמו ולשם ערכי הבעה נפשית והוראות סמליות. בהציפו גבולות תפס את התמונה כולה, בוונים מחברים עספוה על מנת לתווך ולפייס בין ביגודיה הצבעוניים. מכאן הובילה דרך קצרה למדי עד הירות הצבע לכוח בפני עצמו, המשעבד את העצמים - או המבטל אותם לגמרי.

בכבדות שטח התמונה ניכרים לא רק גוונים, אלא יחד אתם ואף בהם ניכר
~~6) השם הלועזי [illegible]~~
~~[illegible]~~ הצבע,
פעם ההדרג ולעתים רחוקות מאד תמצא ציור ממוזג עד כדי שיווי-משקל גמור והתאמה שלמה בין שני הסולמות. הוא הדין באסכולת ווניציה במאה הט"ז, ביחוד בסגנון זקנתו של טיציאנו (עד 1576). ביד גאון הציור האיטלקי, שקדם לו, ליאונרדו (1452 - 1519), נעשה ההדרג לאמצעי עדין ורגיש, המשקף תעלומות סתרי הנפש, ורק ההולנדי רמבראנדט 1606 - 1669) זכה למצות את כל עשרו ולהביא את כוח הבעתו לשיא שלא היה כמוהו לפניו ולא לאחריו. הקולוריזם, הציור הנבנה בראש וראשונה מסגולות הצבע, בא לידי שלמות, הן מעשית הן רעיונית, רק על סף זמננו, אצל הצרפתי סיזאן (1839 - 1906), המבטל את הסולם הבהיר-כהה והמנחיל את כל נחלת ערכי ההדרג לצבע לבדו; אף תפקיד הכיור שבציור נלקח אצלו מן הצללים ומופקד ביד הצבעים.

עוד סוג של ערכים אופטיים, של ~~תכונות~~ תכונות ראותיות, היינו בהירות וכהות, השלב בסולם בהיר-כהה, שבו נמצאות יחידה מיחידות התמונה, ייקראו בשם ההדרג 6). פעם יגבר הצבע,

6) השם הלועזי "טון" כמעט שכבר השתרש, אבל אינו ראוי לשמש מופת, כי הוא בעצמו רומז מונח איקוסטי המסמן "קולי". לטובת הבירור כדאי איפוא להציע מונח עברי.

התמונה נוצרת, מלבד הצבע, ע"י שני אמצעי עיצוב השטח, והם הכתם והקו. מקומו של הכתם בהתפתחות הוא בתקופו ת של בגרות, והוא משתלט כשהציירים משיבים אל לבבם את הערכים הציוריים המהותיים והמיוחדים לאמנותם ומשתחררים מערכים שאולים מהאמנויות השכנות. טכניקה ציורית המתבססת על הכתם היא לפיכך חוליה, כביכול סופית, בהשתלשלות. הוא מעשה המכחול ה"רחב". הגבולות בין המחוזות הבודדים שבתוך אותה תמונה מטושטשים הם ופעמים יאפסו כליל. כשם שכתמים נוצרים ע"י שימת המכחול ומהווים ראשית כל גורם טכני, כן נעשים ע"י יחסם ההדדי מבחינה מבטית לאחד הערכים האסתטיים העיקריים, לאחד היסודות בחיבור התמו נה ומבנה, בקומפוזיציה. מבטנו נמשך אל הכתם, והימשכו לכמה כתמים, הנה והנה, והתחלפם בשטחים שקטים, מסבב מצבים שונים, מתנועה ועד שיווי-משקל שלו.

במערכת האמנויות, כפי שהיא מסתדרת על פי תוצאות ההיסטוריה, נראה הקו 7) 7) הכוונה היא, כמובן, לא רק לקו הישר, אלא גם לעקום ולמקושת לכל מיניהם ולחפשי כלשהו.
כאחד הגורמים המיוחדים לציור רק במידה מצומצמת מאד. אמנם הוא מופיע בציור בזמנים שלפני היפרד הציור מן הרישום ולפני התחלות הגראפיקה. אבל לנו מזכירה הופעתו בציור את הרישום והגראפיקה וע"י הפעולה האסוציאטיבית הזאת נעשה בעינינו לגורם שאול מהאמנות ההיא. כנגד זה, גדול כוחו בגראפיקה, כשם שגדול כוחו של צבע בציור. עד כמה שאינה מושפעת ע"י הציור עד כדי הכנסת הכתם והעברתו לסולם שחור-לבן, יהיה לה הקו א' ות'. שדה פעולתו שלו הוא למשל חיתוך-העץ, אשר רשמיו בנויים על ניגודים ברורים, על מבנים בדרך כלל פשוטים וחזקים.בחיתוכי-עץ מופתיים מפעם איזה פאתוס, איזו רצינות חגיגית יש בהם ונטיה למונומנטליות, לרוחניות, לגדולה. כשנתחשב בעובדה, שבטבע אין לקו אלא מקום מצומצם מאד שהוא עצמו פרי פעולה נפשית-רוחנית, המקצרת והמרכזת את המובטות עד כדי תמציות או שלדים, והנותנת סימנים תחת המסומן ומשלים תחת הנמשל, נבין את הכוח המחשבי ואת האפשרויות הסגנוניות שבעצם השורש הטכני. מיני גראפיקה אחרים, כגון פיתוח-הנחושת, מתרחקים מן הקו במובנו הבסיסי הזה. במקום הפשטות והעצמה שבחיתוך באים כאן מעברים רכים, בא ריבוי פרטים, ובמקום הנמרץ בא העדין. בחיתוך כמעט שאין מקום לאורות וצללים; בפיתוח, בתחריט ולא פחות בליתוגראפיה נפתח משחקם בכל עשרו. ערכי ההדרג השתחררו כאן ממרותו של הצבע ואף מכלל איחוי יצאו. איתני הצבע כאילו עברו כולם לסולם ההדרגים. בה במידה שסו לם זה שבין שחור ללבן, יתעשר, כן ייעשה כביכול צבעוני יותר, זאת אומרת שהתרגם השחור-לבן משפת המציאות הצבעונית יקבל בו את מלוא טעם המקור.

עם כוחות כנגד אלה, המתחרים בקו בתוך הגראפיקה, עמו בבית, תמצא מקצוע ממקצועות הציור ובו נהיה הקו הכוח היוצר והקובע,היינו, בציור הפסיפס, המוזאיקה. מעשה משבצת אבנים או חתיכות זכוכית מצובעיות והרכבתן לתמונות הומצא כנראה לשם פאור קירות מקומרים והועבר רק אחר כך על פני רצפות ושטחים זקופים. הלא העקרון של מבנה קימורים כוחו יפה גם בפסיפון, היות וחלקיות החמרים הללו מוחזקות מתחת לקירות קערוריים לא רק ע"י מלט, כי אם אשה מחזיקה את אחותה ע"י הלחץ ההדדי. עצם התנאים הטכניים מביאים גם כאן לידי האלמנטים הסגנוניים בתמונות

המופיעות באולמים על פי רוב גדולים דרושות גם דמויות בנות גודל מתאים וברורות מאד. האגודה של גרמים צבעוניים, חלקים ומזוגגים, מפיקה גוונים כה חזקים שיידרש אמצעי כנגד, כדי שגירוי קרום-הרשת לא יחזק עד בלתי נשוא. המתקה כזאת מביא אירגון התמונה בקטעים גדולים ומעטים וצימצום מיני הגוונים עד כדי סולמות פשוטים למדי ובנויים על זוגות צבעים, על ניגודיהם והתאמתם. חוט השידרה לאירגון הקטעים הוא הקו, הלובש לעתים צורה ממשית מאד כמערכת מחיצות פנימיות בין קטע לקטע של דמות אחת וביחוד כצילית המקיפה את הדמות סביב. במהלכו הברור והנמרץ הרי הוא מתאים לעצמת הצבעים. כן יש ציורי-קיר עשויים במכחול, שכפי הנראה קיבלו מסגנון הפסיפס. קווים שחורים, למשל, מסובבים את דמויותיהם המגוונות, מעידים על השפעה כזאת.

ברוח כל פיסול וציור והאמנויות הקרובות להם ובכל הופעתם מכריע יחסם למציאות. יחס זה רב האפשרויות הוא, וברוב היצירות תמצא אלמנטים שונים זה על יד זה או ממוזגים פחות או יותר. רק על פי מיעוטן, על פי "מצבות" 8), המראות 8) במלה "מצבה" הננו משתמשים בהוראה משולשת: א) כל אבן מעובדת וניצבת ביד אדם, מאבני פולחן טרם-היסטוריות ועד כל אבני זכרון זקופות ובתוכן המוצבות על קברים; ב) אנדרטאות להנצחת אישים ופסילים אחרים המוקמים במקומות ציבוריים; ג) כל מעשה יצירה ממשי שישנו או שהיה. במשמע זה משתמשים במונח זה גם ביחס לפרי פעולות אחרות, כגון "מצבות הספרות" וכ"ו. בתוך מושגי האמנויות מנוגדת "מצבה" ל"מקור"; מקור נקראת כל תעודה, ביחוד תעודה כתובה, המוסרת ידיעות על אודות מצבות או דברים אחרים. "מצבה" - בלטינית , בצרפתית ובאנגלית , בגרמנית .

איזה עיקרון בקיצוניותו ובטהרתו, אפשר להגיע לידי שני הקצוות של כל שפע הגישות, והם יאפשרו לנו, להבין גם את הנוצר ביניהם, הופעות-ביניים, תערובות והצטלבויות למיניהן. אחת משתי הגישות בזוג יסודי כזה הוא הריאליזם 9), 9) המונח כמעט נרדף לנטורליזם, אלא שמושג הריאליזם רחב יותר וכולל גם אותו. ריאליסטית נקראת כל אמנות קרובה למציאות, ומושג אחרון זה מובן בכל היקפו כסכום היש המורגש בחושים. נטורליסטית תיקרא האמנות כשהיא תחקה במיוחד את עולם החי והצומח ותכניס אלמנטים שאו לים ממנו אף במקומות שאין אנו מחכים למצאם. על פי רוב אין צורך להבחין בין שני המונחים.
אחת - ההפשטה. האמן הריאליסטי מחקה במכשיריו את הנראה לעיניו. רק במידת נאמנותם שונים החיקויים זה מזה, ומידה זו תלויה מצד אחד במדרגת היכולת, מצד אחר בהשתתפות שאיפות אחרות ומנוגדות ובחלק הניתן להן ביצירה. הישנות בכל מצבות הפיסול והציור, שנשתמרו עד היום הזה, הן אמנם ריאליסטיות להפליא. זאת עובדה רבת לקח, אבל אין פרושה שהחקירה הטרם-היסטורית כבר עומדת ואינה מתקדמת יותר. אין זה איפוא בגדר הנמנע, שבזמן מן הזמנים תתרחבנה ידיעותינו את ההתפתחות מלפני ההיסטוריה ע"י תגליות חדשות, ושנכיר אלמנטים של סגנון בלתי ריאליסטיים עוד יותר קדומים. במצבות הקדומות שבידנו מופיעים בכל אופן בעלי-חיים אשר גזעם נכרת ונעלם מעל פני האדמה ונאמנות תאו רם האמנותי איננה מוטלת בספק. אדרבא, בציורי תקופות האבן הקדומות יש המצטיינים בתפיסה הנראית בעינינו כגאונית

בהחזרתה את הטבע. ריאליזם זה איננו אף פעם צר עין ואיננו מתמכר לפרטים טפלים. יש בו משום גדולה וכולו מכוון למהותי. הרושם הכללי של כל דמות ודמות קלוט בשלמות יחידה במינה, ואף הצבע הוא גם חזק מבחינת רשמו החזותי וגם מתאים לטבע. במיוחד עשויה להפתיענו קליטתם את התנועות ובהן תמצא לעתים שלבי תנועות די מסובכות. כאמור, אחד היסודות המסבירים את טביעת עינו המיוחדת של בן התקופה הפראי ההוא – הוא הכלכלי, הבא ממלחמת הקיום המתמדת של האדם החי על הציד ובתחומים מתאימים גם על הדיג. פרא אדם גאוני זה, אשר תנאי חייו אימנוהו לקליטה כה מהירה של עולם החי ולתפיסתו הבטוחה כל כך, נבנה מיכלתו זו גם ביחסו לשאר הופעות סביבתו, המעסיק והמעניינו ת אותו. כשם שעין הצייד פקוחה לראות את החיה, כן תופסת עין הגבר את דמות האשה תפיסה שרשית וקולעת. כפסל יפליאנו בחושו המפותח לצורות כדוריות ולשילוב הממדים, – כשם שמן הצייר הרינו מתרשמים בזכות גישתו הציורית כל כך.

עם התברר תפקיד התנאים הכלכליים כאחד הגורמים המסבבים גישה אמנותית מסוימת (או אפילו סגנון) עדיין לא נפתרו כל שאלות היסוד. כי ע"י גורם זה מוסברות לכל היותר תכונותיה של היצירה האמנותית ההיא. אבל טרם נפתרת בזאת שאלת הכוחות המניעים שהביאו לידי יצירה אמנותית ראשונה, והיא שאלת הצורך לפעולה כזאת ותכליתה הראשונית של המנות הפיסול והציור או לכל הפחות כל אמנות ריאליסטית. במערה באלטאמירא, למשל, (בספרד הצפונית) נתגלה אחד מפלאי הציור הפריהיסטורי. בני בקר פראים מונצחים בה בצבעים אדומים, שחרחורים, חומים, צהובים ואפורים בתוך תנועות שונות, בכל מיני עמידות, ריצות, קפיצות, נפילות. והנה תאו עצום זה – בגוש גבו מוצק השרירים נעוץ חץ או כידון. מה יאמרו לנו פראים כאלה? האם הם תאורים סתם, המספרים על מעשים שהיו או המאריכים והמחדשים את סיפוק הצייד בציירו את רגעי מזלו? לפי מסקנות החקירה הפסיכולוגית, המתבססת על השוואה והקבלה מרובה והמתחשבת בעמים הפראים וחייהם הדתיים וכן בשרעפי הילדים ופעולותיהם הסמליות לא יתקבל על הדעת באור כה תמים. על פי מסקנות אלה תיחשב הופעה כזו לנסיון האדם הקדמוני להשפיע על הגורל, להביא לידי המבוקש ולסבבו ע"י הצגתו והגשמתו הסמלית. מנסיות "מאגיות" כאלה נותרו – לפי הספרות הפסיכולוגית – שרידים ניכרים אף בחיים היומיומיים של בני תרבות ומשכילים, במילים שבפינו, במנהגינו. לפיכך יש לשער, שדימויים מאגיים קדמו להירהורי אמונה ראשונים ושלטו בבני התקופות ההן, בפרט באנשים, שהיו כה תלויים במזל ובכל משחק ה"מקרים". כל תאור אמנותי היה בראשונה, אולי אף בלי פרטים נוספים, כמו החצים ההם, ביטוי משאלות לב המתאר, והמטרה הראשונית היא אולי השגת המתואר ע"י תאורו. כמו מן הירושה הישנה נושנה חי עוד בכל מעשה אמנות אילוזיוניסטית! תמונת הנוף שבחדר בן הכרך המתגעגע לטבע – האם אין בה משום תמורה להשגתו? וכל אמנות המשלה את הנפש בהזייות היפי המוחלט והגשמת אידיאלים כלשהי – האם אין היא השגה או הקנייה סמלית? האידיאליזם באמנות, המתנגד להחזרת מציאות "ללא הבחנה" והמתכוון למציאות אך ברה, מטוהרת ושלמה ופטורה משלטון המקרה והשפעתו, הלא שורש נפשי אחד משותף לו ולריאליזם הקדמון.

כשם שהדוגמות הראשונות ואפילו המופתיות לאמנות קרובה למציאות הופיעו בימות

עולם, כן התעורר בימים קדומים גם הכיוון ההפוך ביצירה האמנותית. פסילים ותבליטים, ששרדו מתקופת האבן החדשה, ייראו בעינינו על פי הרושם הראשון כילדותיים ומחוסרים כשרון ויכולת. בקשי-מה נבין, שזה הוא המצח ושתי המחילות מתחתיו הן העינים והבליטה ביניהן היא החוטם; הפה נשמט, אבל העדי, הענק ישנו; שתי בליטות הדומות לכפתורים, מורות על שדי אשה. כל היתר הוא שטוח, בלתי מעוצב, צלמי. נכון הוא הרושם של כובד יד ויכולת מוגבלת מאד. אף הילדותיות נאשרת ע"י עבודות ילדים, אשר גם בהן בולטת החשבת הוספות חיצוניות יחד עם הזנחת עיקרי הטבע. אלא שהתכונות השליליות הללו אינן ממצות את הדבר. חוסר יכולת אמנותית בדרך כלל אינו טעון הסברה מיוחדת אצל יחידים. בהיות שורות ארוכות מאד של דורות פגועות בו, נשאלת שאלת הסיבות, וגם השאלה, אם חסרון כזה באמת אינו אלא חסרון ואם אין מאחוריו ערכים חיוביים ממין אחר. שפע החומר של התקופות ההן מסייע להשערה כזאת. יחד עם דמויות בלתי מוצלחות כאלה רבו דוגמות סדירות ומסודרות על פני כלים, ובלי ספק גם על גבי חפצים מרובים שלא השתמרו, על בגדים, על מכשירי-עץ ועורות. באורנמנטים אלה חוזרים ללא הפסק או בקצב מסוים אותם פרטים. הם מסודרים או בחזרות סדירות אחרות בטורים ולעתים ניכר ומונצח בהם איזה מהלך מלאכה שהביא לידיהם. פעם הם אך ורק הנדסיים, פעם הם משקפים עצמים דוממים או חיים, לעתים רחוקות - צמחיים. אולם השתקפות זו אינה ישירה, אלא פרי פעולת קיצור, צימצום. הנשאר והמוחזר אינו אלא זכר רחוק להופעה הנסיונית, סמלה, סימנה. הלא בסימנים, הנשמעים לאוזן או הנראים לעין, אפשר להשתמש רק כשהם מובנים, זרת אומדת כשהם נפוצים בקרב הבריות ומסורים מאבות לבנים. דין זה, המניח חברה מאורגנת במידה ידועה, חל פחות על אמנות ריאליסטית, המובנת ע"י המציאות בעצמה, מאשר על אמנות המסמלת תחת לחקות והמסמנת תחת להחזיר. הכוח המדמה גבר, והסגולות, שמוצאן מבפנים, חזקו לעומת הנטבע מבחוץ. לעומת הרשמים והתגובות הידועות, גדל אפוא גורם ההבעה, עם רדת הגישה האימפרסיבית עלתה הגישה האכספרסיבית.

ברם, בזה מוגדר רק הכללי ביותר שבשני הכיוונים הבאים לידי ביטוי אמנותי. בת זוג שניה, העומדת כנגד עקרון החיקוי, היא ההפשטה, האבסטרקציה. את הסברות המפולגות של המלומדים על התהוות האורנמנטים אפשר לחלק לשתי קבוצות. אלה חושבים את הסימן, המשקף רק מרחוק את המצוי בעולם היש, לפרי מהלך של הרחקה מתמונת המצוי הראשונית, לאמור שעם הכפלת תמונות באמנות למציאות קוצרו עד כדי טפסים, שבהם נשמרת רק כעין תמצית לשם איפיון זכר ההופעה. בדעה הזאת ניתנת איפוא זכות הקדימה לגישה הריאליסטית-האימפרסיבית והיצירה המופשטת נראית כתוצאה מסכימטיזציה, שיווי צורות והשתגרותן. ואלה רואים בדוגמות האבסטרקטיות יצירה לא פחות שרשית מאשר בתמונות המחזירות מציאות. יש אפילו המרחיקים לכת והמיחסים אורנמנטים "נטוראליסטיים", קרובים לדמויות החי והצומח, למהלך ההפוך, למוצאם מסימנים מופשטים ולהסתגלם לפרטי המצוי. החוקר, הנזהר מלהתמכר לטפסים השערתיים והמתבסס על עובדות וחקר קשריהן הסיבתיים, נוטה להצדיק במידה ידועה את שתי ההשקפות המנוגדות. בבתחו את הדוגמאות למיניהן יבחין בין נגזרות מתמונות לבין מופשטות מבטן; לאור מדרגות ביניים שונות נראות אף בנות מינן, המקורבות לטבע, בגדר האפשרי. אולם, פרט לצורות מופשטות, הנישנות בטורים ובשורות, נוצרו גם כאלה החורגות ממסגרת הסדיר, והן חפשיות,

דמיוניות. כיוון ממש של אמנות מופשטת חפשית, המיוסד גם על רעיונות ונימוקים, אמנם הופיע רק בימינו. אולם, לא זו בלבד שהופעתו המאוחרת כל כך אינה שוללת ממנו את חשיבות תפקידו כגורם אמנותי-היסטורי, כי אם חלוצים קמו לו בזמני עברו. רק הציור האבסטרקטי העקבי ביותר מוותר על החזרת עצמים ובמקומם הריהו נותן בחיבוריו צורות וצבעים בלבד. הוא סומך על עובדות של חיינו הנפשיים, שבהן כבר נתקלנו, הניכרות ברשמי בניה ובכל המראות סביבנו. רבים באמני העבר הכירו היטב את החוקים הפסיכולוגיים הקובעים את רשמי הגוונים, ההדרגים, הקווים, התנופות הכתמים. אך הם לא חשבו את האלמנטים הללו אלא למלווים, מעשירים ומעמיקים, ובעיניהם היו כרוכים וצרורים בעצמים. רק ביד של קבוצה אחת של המודרניים הוצאו מן הממסך הישן ונשתחררו עד כדי אגודות צורות וצבעים בפני עצמן.

אמנציפציה מקבילה של אלמנטים צורתיים באה בהכרח הציוני גם בפיסו ל. חלוקת גושים ליחידות משנה ושלשים ורבעים ויחסי גומלין בין נפחיהם, איפשרה כאן משחק כוחות לא פחות דרמטי ורב הבעה. להלכה צדקו ראשי התנועה בציור ובפיסול כשזיכו את היצירות המופשטות במובנות עוד יותר כללית מזו שהשיג בזמן מן הזמנים הריאליזם הברור והפשוט ביותר. כי תמונה המתארת מחזה היסטורי, למשל, מניחה, שהמסתכל בה למד היסטוריה וישוב ויכיר בציור את המוכר לו. אבל מלומדי פרס בקיאים מעט בדברי-ימי גורוגיה ומשכילי פולין לא ידעו את פרטי תולדות הודו. המשל ת רחב עד כדי היקף מדאיג. ציור המחזיר חפצים דוממים, הידועים לכל תושבי אירופה או ליושבי עריה לפחות, לא יובן לרבים מבני תרבויות אסיה, ולהפך, מחזה בודיסטי, השייך לידודות השכלת מאות מיליוני אנשים, יובן במערב רק למומחים. אף בתוך אותן התרבויות הולכת ופוחתת במרוצת הזמן מובנותה של כל אמנות פיגוראלית, דמותית, המחזירה עצמים חיים או דוממים; מלבד קשיי ההבנה בין "פראים" לבין "מתורבתים". נמצא, שמחוזות זכות קיומה של כל אמנות פחות או יותר ריאליסטית, מוגבלים. שאיפת המחדשים הקיצוניים האלה, שרצו באמנות מובנת ללא כל הגבלה, מתקבלת איפוא על הלב. בנסיונם הנועז התכוונו לאמנות, שתדבר לכל אדם בשפה הטהורה של צורות וצבעים לבדם, בשפה המושרשת בנפש כל חי, על מנת לעורר הד טבעי, שידמה לתגובה על מוסיקה, שגם היא אינה משתמשת בעצמים מוסכמים או דמויות קבועות. בנסיון הגדול, (ולמרות חלוציו - אף מהפכני) היה חלק חשוב לא רק ליוצרי יצירות מופשטות בהחלט, אלא גם לאנשי הפשרה לסוגיהם השונים, שהסתפקו לשנות את המציאות שינויים פחות או יותר עמוקים, בלי לעזוב אותה לחלוטין. מהם המסגננים, המעצבים את תמונת המציאות ע"י עקרונות צורתיים מסויימים, והמיוחסים גם הם לאבות רבים וגדולים. פעולת הסגנון, הסטיליזציה, הרי גם היא אלמנט של הפשטה, ובמובנה הרחב שייכת גם היא לכאן. כאמור, הלכה היתה נכונה, אך למעשה הפכה השאיפה להבנה הכללית ביותר - לחכמה נסתרת שבאה לחוד חידות. כי רוב באי עולם אין להם או אין להם עוד חוש כה רגיש ובטוח לערכים "כל-אנושיים" אלה. עם השתלט השכל, תש כידוע כוחם של האינסטינקטים. שכבות רחבות הגיבו ברוגז, בלעג ובהבנה בדויה. חיל פרשנים קם והתאמץ לתווך בין האמנים ובין הקהל - והלא עצם עובדת המאמץ הזה פרושה כשלון.